

On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de *música al Cancionero musical popular español*, de Pedrell)

JAUME AYATS

Al *Cancionero musical popular español* (1918-1922), Felip Pedrell presenta una recopilació de materials comentats amb un objectiu ben precís: donar a conèixer cançons recollides de l'oralitat, i composicions de professionals que han utilitzat elements de la font oral, per a la formació dels compositors que vulguin seguir la via del «nacionalismo musical español» o «movimiento histórico reintegrador». L'estudi d'aquests materials i l'harmonització de les melodies, explica, «son los ejercicios, las prácticas constantes de asimilación de todas nuestras creaciones, en suma, los ingredientes mismos que he usado, y que me dan el derecho y la certidumbre absoluta de proclamar que los tengo por nacionales» (P.I,46)¹. Com a fill del seu temps, Pedrell creu en la *música natural*, expressió pura dels sentiments, «la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar» (P.I,19), enfront de la música de lleis i de convencionalismes, la *música artificial*, que arriba amb les modes estrangeres. Coherent amb aquest discurs del *nacionalisme musical*, cerca les arrels en el *poble músic*, innocent en allò que conserva des de sempre, i també en els compositors de l'antiga «escuela española», que actuaren de *folkloristes accidentals*, fascinats per la música *pròpia*. Deixa clar que aquest panorama idíl·lic fa temps que ha desaparegut. «No salía de mi sorpresa cuando meditaba que toda aquella técnica en la que palpitaba como un alma española, había sido olvidada por malhadadas influencias exóticas, despreciada por nuestros mismos profesionales, sobretudo por los de los últimos tiempos» (P.I,44). I la seva voluntat és regeneracionista: «Rehabilitación que merecía esta técnica en la que vive, late y palpita nuestra alma». És un discurs sobre la música paral·lel al d'altres ambients europeus, sobretot al de París a partir de 1870, al qual Pedrell estigué estretament vinculat.

¹ Totes les citacions del *Cancionero musical popular español* seran abreviades com l'actual (P.I, 46)=(Pedrell, volum I, pàgina 46).

Dins d'aquest context, és comprensible que les exemplificacions del *Cancionero* provinents de documentació històrica, comencin en el segle XIII i s'acabin en la dècada del 1780; a la manera dels grups francesos de final del segle XIX, és el moment de descobrir els mestres del passat, d'abans de la Revolució, i de reinstaurar el cant gregorià. Romain Rolland ho explicita clarament:

Au rebours des écoles laïques de France, qui font dater le monde de la Révolution française, les musiciens regardaient celle-ci comme une chaîne de montagne, qu'il fallait gravir pour contempler, derrière, l'âge d'or de la musique, l'Eldorado de l'art. (Rolland, 1948:686.)

Des d'aquest posicionament davant del fenomen *música*, el *Cancionero* és el llegat que Pedrell, a una edat ja avançada, aplega per a les futures generacions. Una exemplificació de la substància musical a partir de la qual podran atènyer una obra d'art intrínsecament diferenciada.

En aquesta comunicació, deixant de banda el gruix d'escrits de Pedrell sobre el nacionalisme musical (i les reflexions que susciten en el terreny del discurs sobre la música), voldríem interrogar-nos sobre un concepte més ampli: què és música per Pedrell? on comença i on s'acaba el fet musical? No volem donar respostes a la pregunta tot furgant entre els seus escrits teòrics, sinó més aviat encetar algunes vies de reflexió que ens ofereix la tria de materials que formen el *Cancionero* i els comentaris concrets que fa d'aquests materials.

El límit del fet *música* és, per Pedrell, una evidència; com la gran majoria d'estudiosos del seu moment històric, no té cap necessitat d'explicitar què entén per fenomen musical². Per això, haurem d'aturar-nos en els elements més externs d'allò que ell inclou en les exemplificacions per veure, d'una banda, on posa els límits i, de l'altra, en quin punt no coincideixen el material sonor que tracta i els seus plantejaments sobre el fet musical. Som conscients que algú podria creure que apliquem òptiques actuals de comprensió del fet sonor a una època històrica i a una obra ben allunyades de nosaltres, i que això porta inevitablement a un forasentit. Ben contraris a aquesta opinió, estem convençuts que el *Cancionero* de Pedrell és una exemplificació tan precisa d'allò que Pedrell entenia com a *musical* dins l'oralitat que l'envoltava, que ens pot fer comprendre —gairebé paradigmàticament en aquell tombant de segle— quina era la seva noció dels límits del *fet musical*.

La transcripció i harmonització dels materials procedents de l'oralitat són presentats tot agrupant les peces segons la funcionalitat social que tenen o

² Fet ben comú també avui dia, on les pedres bàsiques dels fenòmens de percepció i de «construcció» de la realitat es mantenen gairebé sempre en la categoria dels implícits culturals.

segons el gènere. La finalitat pedagògica i d'impregnar-se d'una substància musical el fa mostrar-se respectuós amb la línia melòdica que li ha estat fornida, i el porta a formular una teoria de comprensió de la música popular: «toda melodía popular contiene el germen armónico latente que la engendró, y que para traducir su significado en el todo artístico que le es propio, basta sentirla por dentro, y el milagro de compenetración queda realizado» (P.I,33), «a buscar entre cien armonizaciones de una simple canción aquella, la única, que más conviene a la esencia de la canción.» (P.I,36.)

Evidentment, les transcripcions responen a una voluntat utilitarista en aquesta línia pedagògica. Aprofitant els conceptes de la clàssica divisió de Seeger (1958), podríem dir que ens trobem davant d'una escriptura on la voluntat prescriptiva predomina sobre els resultats descriptius. El folklore musical actua com un element de referència —bàsic, això sí— en la cadena del nacionalisme musical.

Vegem, ja, els grups de peces i els comentaris que en fa segons les qualitats musicals. Mentre que en alguns gèneres no té cap dubte sobre el valor i la musicalitat de les peces, en d'altres creu necessari de justificar-ne la inclusió d'algunes i l'exclusió d'altres. Comencem pels gèneres que gaudeixen d'una imatge globalment positiva.

En la secció «Tonadas de romances» la valoració musical és alta, tot i que diferencia la forma de cantar el text sobre una «tonada inventada por uno o varios anónimos creadores» i la de «recitando (las tonadas) sobre el *ambitus* reducido de dos o tres notas musicales» (P.I,68). Aquesta segona possibilitat pren als seus ulls un gran valor perquè «ha de ser antiquísima, y tiene sus precedentes en las recitaciones litúrgicas, por el estilo de las llamadas *tonus simplex ferialis* del rezo eclesiástico» (P.I,68).

Les cançons de bressol ocupen un lloc privilegiat en la valoració musical. Comença les «Anotaciones» d'aquest grup parlant de «las bellas melodías de las canciones que ofrezco en esta sección» (18 peces) (P.I,58). Sempre les anomena cançons (mai «tonadas» o «cancioncillas») i, citant Rodrigo Caro, ens diu: «són las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres» (P.I,57).

La mateixa valoració constant de «cantos» o «canciones» té tota la secció de «Cantos populares de festividades religiosas». La novetat d'aquesta secció és la inclusió de peces d'origen escrit i fàcilment delimitables a un repertori d'entrada culta, com les *Cantigas* d'Alfons X de Castella, enmig de peces clarament d'origen oral, i d'altres que tenen un peu a cada banda, com els famosos *Cants de la Sibil·la*, alguns transcrits de documents i d'altres que encara es canten en esglésies de l'illa de Mallorca en la Nit de Nadal. Aquesta comprensió de la profunda imbricació entre l'oralitat i el document escrit en la producció-reproducció de la música utilitzada en determinades cerimònies

religioses, fins al punt que seria inimaginable d'entendre'n una part sense l'altra, fou d'una gran lucidesa. Anà més enllà —potser intuïtivament més que per reflexió— de la divisió simplista oralitat-poble-folklore/escriptura-creador-obra d'art, que tants a priori negatius ha cultivat entre els investigadors del període romàntic ençà.

Encara en aquesta secció, volem assenyalar la inclusió del «fragmento musical» «In Record» o «pregón que a guisa de heraldos ejecutan un niño cantando el breve texto correspondiente y un trompetero que le acompaña durante la procesión de la noche del Domingo de Ramos [...] en Tortosa, que yo mismo he entonado cuando chico» (P.I,100). Molts dels folkloristes de l'època l'haurien deixat de banda, o fins no escrit sobre paper com un material d'escàs interès musical, en canvi Pedrell en quedà captivat per la profunda impressió que deixà en els seus records d'infant: «sentía apoderarse de mi alma un verdadero pavor trágico» (P.I,103). No en determina el valor de substància musical, però l'empremta emocional fou tan forta, que descriu un interessant quadre de la processó a principi de la dècada de 1850, i acaba preguntant-se: «¿De dónde proviene ese extraño "In Record?" ¿Sin duda es el eco de una antigua pregaría que ha resonado en algún minarete?» (P.I,103). L'efecte dramàtic que li deixà en la memòria li fa donar un document de primera mà amb la descripció etnogràfica més precisa de tota l'obra.

Tampoc no té problemes d'atribuir valor musical a tot el conjunt de danses, cant amb instrument, balades, colles socials o d'edat cantant «coplas» (i corrandes, glosses, etc.), cants de maig, de cercavila, d'albades, rondes, enamades o romiatges. D'aquestes seccions només ens aturarem en una peça. És la «Copla de fiesta taurina» que Pedrell sentia cantar a la plaça de bous de Tortosa en la seva juvenesa. Ho descriu així: «Cuando se cansaba el público de aguardar a que se abriese la puerta del toril, berreaba esa *quisicosa* que resultaba más estúpida con el adorno de estribillos como el de la muestra» (P.II,39). De fet, ens trobem davant d'un cas típic d'improvisació de profeció col·lectiva que, a més, té l'interès de ser recollit en la plaça de Tortosa a final dels anys cinquanta del segle passat. És innecessari que recordi l'absoluta manca d'atenció que els estudiosos del fenomen musical han tingut fins a èpoques molt recents envers el proferiment col·lectiu *improvisat* (sigui quina sigui l'ocasió: estadis de fútbol, bàsquet o rugby; grups d'infants; manifestacions al carrer; mítings polítics; rituals d'edat o d'iniciació a un grup; concerts de rock; etc.). Per tant, aquest document de mitjan segle passat és especialment significatiu i sorprenent, i no es correspon gens al conjunt del fet musical que Pedrell està presentant. ¿Per què l'inclou en el conjunt —acompanyada d'uns comentaris no pas positius— quan ell mateix ens indica en altres llocs que ha hagut de deixar fora de l'obra la meitat de peces per falta d'espai? Pot tenir un doble motiu. D'una banda, és conscient que aquesta «copla» repre-

senta un moment públic important de la col·lectivitat, un moment on la col·lectivitat s'organitza per *proferir missatges sonors improvisats*, i que cap més situació d'aquesta mena no és exemplificada en cap altra peça. D'altra banda, ens imaginem perfectament el jove Felip Pedrell a la plaça de bous de Tortosa, bocabadat davant del gran espectacle sonor que ofereix una multitud proferint.

Com en «In Record», no creiem gaire arriscat d'afirmar que la vivència musical, l'experiència social i individual del fet sonor, l'impulsà a conservar en un document allò que ja era fora dels límits de la noció *música* corresponent als seus plantejaments teòrics³.

Passem ara als *gèneres* que no exemplifica o en els quals creu necessari de justificar-ne la inclusió de peces. En la secció segona tracta dels *la-las* o «cancioncillas de arrullo, columpio para *la-lar* o alegrar a los niños, enseñándoles los primeros movimientos». Després d'esmentar els títols d'alguns *la-las*, diu: «se componen de formulillas músicas, que no canciones, de ritmos de tiempo de gran precisión. Como las madres sólo atienden a esto, a la precisión rítmica, las melodías de esta sección no tienen ningún relieve musical y las pasamos por alto porque no cumplen a nuestro intento» (PI,62). L'intent, se suposa, és mostrar l'*ànima* de la substància musical «nacional» (tal i com es veu en el «Proemio» de l'obra).

Tampoc no exemplifica la secció tercera «Tonadas de rimas infantiles», explícita: «Más relieve tienen las cancioncillas de esta sección, no tanto, sin embargo, que valga la pena de hacer hincapié en ellas. Dice Noguera sobre este género de cancioncillas fragmentarias [...] “Los chiquillos, aun aquellos de oído muy rebelde, se las aprenden de memoria, las retienen con gran facilidad, y si alguno no las *entona*, ni uno solo deja de *rimarlas*”. Por la misma razón las omito, como he hecho con las de la sección anterior» (PI,63).

Aquí sí que trobem límits clars al concepte de música, amb indicacions dels elements formals que en determinen els marges: són fórmules de ritme molt precis, però melodies poc *fixades* o fins «no-entonades» («las madres sólo atienden [...] a la precisión rítmica», i els nens «se las aprenden de memoria», «aun aquellos de oído muy rebelde», «alguno no las entona»). En definitiva, si llegim aquests indicis veiem que aplica un implícit molt clar sobre allò que delimita el camp musical del no-musical: la fixació de la línia melòdica per una relació d'alçades de sons pertinent en el sistema de partida, sistema construït a partir dels canons de la teoria del món de la música professional occidental, òptica lògicament etnocentrista, tot i que oberta a la per-

³ No m'estenc, aquí, en l'anàlisi d'aquesta peça quant a formulació, aspecte no gens mancat d'interès.

cepció de determinats detalls externs, com algunes gammes antigues o aproximacions als sistemes escalars anomenats orientals.

En la secció quarta «Tonadas de corro o de vueltas de rueda», Pedrell explica «Estas cancioncillas, como que implican acción, ofrecen ya melodías bien desarrolladas, pero cortas» (P.I,64) i, en definitiva, les exemplifica pel valor que tenen com a restes d'altres cançons més importants; manllevant paraules de Juan Menéndez Pidal, diu: «en ellas se columbran a veces restos de canciones, historias, y de otras que sin serlo por el asunto que se desenvuelven, merecen tal consideración por la época remota de su origen» (P.I,64). El valor que els atorga torna a venir, com en el cas dels «romances recitados», de l'antiguitat i pel fet de ser restes d'un repertori de categoria més alta.

Pedrell torna a delimitar el llinar de la pre-música a partir d'unes concepcions clares i precises. Segons la teoria d'una harmonia subjacent que permet d'entendre i de construir les melodies populars, ¿on veuria l'harmonia (segons els models de l'època) en els cants infantils bitonals o tritonals? ¿I en els d'entonació que no es pot fixar d'una manera precisa a partir dels intervals de la música escrita occidental? (que és també el cas d'algunes cançons infantils)⁴. ¿I en les peces on la importància del joc formal no és en el paràmetre de la relació intervàlica entre els sons, sinó en l'accent d'intensitat o en el tímbric?

Acabem, però, el repàs de les seccions en què és dividit el *Cancionero*. Ens queda la sisena, on agrupa les cançons «a) Callejeras y de oficios; b) de faenas campestres; c) de faenas agrícolas complementarias». Comença el comentari prevenint el lector: «La modesta acción de las canciones de esta sección parecerá a muchos que ha de ofrecer a la investigación folklórica escasísimo interés. Todo lo contrario. En esta sección de canciones callejeras y de oficios, han ido a refugiarse unas y otras melodías que no se oyen jamás en las ciudades, ganosas de manifestarse, solitarias, sin necesidad de testigos, en pleno campo y al aire libre» (P.I,84). A partir d'aquí, exposa l'abandó en què han quedat els *modes antics* i l'«orientalismo musical español»: «En estos cantos he dicho que han ido a refugiarse muchas cosas, que, por desgracia, no supo asimilarse por errores de generaciones pasadas el arte europeo, porque en vez de conservar con gran esmero las lujuriantes modalidades antiguas, que

⁴ En molts proferiments col·lectius i del món infantil, la intervàlica es mou dins d'unes «bandes de tolerància» molt més àmplies que la intervàlica atemperada. A més, les possibilitats de fixació de la línia melòdica poden dependre del quadre comunicatiu de cada situació concreta i dels hàbits d'ús individuals o d'un col·lectiu determinat. És amb aquesta situació amb què es troba Pedrell a l'hora d'escriure sobre pentagrama la tan comentada «Copla de fiesta taurina», i per això els resultats de la plasmació gràfica només li podien suggerir aproximadament la realitat sonora que recordava de la plaça.

conservaron la litúrgia gregoriana, la mozárabe espanyola y la canci3n popular, tuvo el desastroso mal gusto y la pedantería de imponer al arte europeo y *civilizado* la indigente alternaci3n del mayor y del menor, que es a la parte del músico lo que el blanco y el negro, ¡como si no hubiese gamas de todos los colores en los vastos ambientes del mundo sonoro!» (P.I,85-86).

Continua amb una al·lusió històrica per afirmar que «la música espanyola posee caracteres distintivos»: «la civilizaci3n bizantina pudo ejercer, y yo creo que ejerció, gran influencia con la asimilaci3n y nacionalizaci3n ibérica del elemento oriental musical que acusan, claramente, multitud de cantos» (P.I,87). D'acord amb la teoria historicista sorgida a final del segle XIX, que presenta el període dels estats musulmans com un parèntesi i l'anomenada Reconquesta com un retorn inevitable de les coses al seu lloc⁵, conclou: «la música, pues, no debe nada de esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. No influyeron, repito, en nada esencial. Ellos fueron los influidos» (P.I,87). Quan comenta les exemplificacions de la secci3n, enceta: «Entre las canciones callejeras, o más propiamente tonadas callejeras, que no simples gritos, porque representan algunas una verdadera melodía acabada, aunque corta, no he abierto mucho la mano, forzado a condensar, pero he escogido alguna que otra que da idea de lo pródiga que es nuestra naci3n en cantarlo todo» (P.I,88).

Així, d'una banda aporta un repertori de cançons de treball, sens dubte d'un gran interès, que li permet mostrar els «caracteres distintivos» i li permet d'eixamplar el panorama harm3nic de la teoria europea pel recurs al passat, amb simplificaci3n d'algunes escales externes (interpretades sempre a partir de la divisi3n atemperada de l'octava i, des d'aquest angle, assimilables a la creaci3n d'obra d'art). D'altra banda, observa elements intervàlics que considera importants en cançons de carrer, però, en aquest cas, abans esporga d'allò que sent al carrer els «simples gritos» i aquelles peces que «no representan una verdadera melodía acabada» (quin és el límit entre crit i cant? entre paraula i música?⁶). Conserva tot allò que li sembla d'interès harm3nic-mel3dic i deixa fora la resta. Sembla indicar que «con lo pródiga que es

⁵ Visió històrica que podeu consultar, ja completament elaborada, en pensadors com Sánchez Albornoz o Américo Castro.

⁶ S3n preguntes que només tenen resposta des de l'acceptaci3n d'una teoria on llengua i música siguin dues formes de missatge sonor (o de gestos i sonor) essencialment diferents. Des d'altres òptiques, on llengua-música representa un continuïum ininterromput de missatges sonors tipificats en llurs estructures, elements constitutius i formulaci3n pels quadres d'ús i situacionals, aquesta dicotomia és inoperant.

nuestra nación en cantarlo todo», hem d'aturar-nos en algun punt. Ens en queda «l'exemplificació» d'un cant andalús de drapaire i cinc cants anunciant l'hora de serenos de la zona de Tortosa: un repertori força menystingut a l'època i que ell s'esforçà a valoritzar.

Per acabar, després d'aquest cop d'ull ràpid a les peces aplegades al *Cancionero*, ressituem els elements que intervingueren en les decisions de la tria dels materials i que perfilen els límits que Pedrell donava a la música en l'oralitat.

D'una banda, hem vist com Felip Pedrell partia d'uns pressupòsits d'exemplificació de materials per a la creació d'obres d'art segons el discurs de «música nacionalista», i com la comprensió de la música des d'un sistema teòric en l'estricta tradició europea i amb l'ideal romàntic d'obra d'art, el costrenyien en la delimitació del fet sonor *musical*. Podem dir que els implícits que sustenten el seu concepte de música eren tan sòlidament establerts en el moment dels seus estudis (com ara una divisió claríssima entre llengua i música), que gairebé li havien d'impedir d'escoltar, titllant-los a l'avançada de rebutjables, una bona part dels missatges sonors que li arribaven contínuament del seu entorn. Encara més quan prenia el paràmetre *harmonia* com a base de la seva comprensió formal de la música, fet que desproveeix de valor musical *per se* els altres elements constitutius del missatge.

I, malgrat això, en alguns moments traspassa el límit teòric. En alguns casos assentant-se en el suport ideològic que l'esperona des del «nacionalismo musical», i així s'interessa per aquells missatges que poden ser *restes*, *refugis* d'un passat gloriós i mític: els recitats que relliga amb el cant gregorià, les restes de *romances* (el gènere emblemàtic del nacionalisme literàrio-historicista espanyol) que poden haver-hi en cançons infantils i, sobretot, els caràcters musicals distintius que dels cants de treball i d'algunes cançons de carrer podrien relacionar-se amb el món musical bizantí.

En altres casos, per una curiositat menys explicable, per una pulsio íntima, que li retorna vivències sonores estretament lligades a les vivències socials i afectives del Pedrell nen «In record» i del Pedrell jove (el proferiment col·lectiu a la plaça de bous). Aquesta última no deixa d'incloure-la després de rebutjar tantes pedres de l'edifici. No té res a veure amb el seu concepte de *música*, i potser no va saber mai què tenia d'atractiu aquell *crit* que se li gravà per tota la seva llarga vida. L'experiència personal de la «música» el féu interessar-se per fets sonors que no s'enquadraven en els plantejaments teòrics, i aquí és on se'ns mostra el seu caràcter atent als detalls, apassionat, fascinat per la música que només el record guarda.

Bibliografía

- CHEYRONNAUD, J., «Eminemment français» Nationalisme et musique» *Terrain 17*. París, octubre de 1991, p. 91-104.
- PEDRELL, F., (1918-1922), *Cancionero Musical Popular Español*. Valls. Quatre volums (reedició 1958, Barcelona, Boileau).
- ROLLAND, R. (1907) 1948, *Jean-Christophe*. París, Albin Michel, edició definitiva.
- SEEGERS, C., «Prescriptive and Descriptive Music Writing», *Musical Quarterly*, XLIV/2, 1958, p. 184-195.

